

PIOTR SKRZYPCZAK

Film and Visual Culture, Department of Culture Studies
Nicolaus Copernicus University in Toruń, PolandImages
vol. XIX/no. 28
Poznań 2016
ISSN 1731-450X

Ogólna teoria aktora? O tradycyjnej metodologii badania aktorstwa filmowego w perspektywie performatyki

ABSTRACT. Skrzypczak Piotr, *Ogólna teoria aktora? O tradycyjnej metodologii badania aktorstwa filmowego w perspektywie performatyki* [The General Theory of the Actor and Acting? On the traditional methodology of research in the domain of film acting from the perspective of the theory of performing]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 15–34. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.02.

These reflections concern film acting, or to be more exact, the canonical three-stage research scenario, i.e. description, analysis and interpretation. They require a methodological interdisciplinary confluence of multiple strands, beyond the confines of a monolithic methodology.

At a certain stage of the methodological reflections on acting (performing) there emerged a tendency to employ various disciplines. I would like to call it “the general theory of the actor and acting” or “the theory of performing.” The theory of performing, in fact, brings together such realms as anthropology, semiotics, phenomenology, aesthetics, the theory of literature, the psychology of perception of on-stage and on-screen representations, and, in a narrower sense, also studies on facial expression, diction and prosody, gesture and kinesics. However, in the most rudimentary sense it does consider the fundamental role of the actor and acting to be the focal point of discussion – the question of the very performance.

Does the theory of performing explore the phenomenon of film acting (performing), and if so, to what degree is it the case? Two reference points for this issue seem to emerge.

The first concerns the very choice of the object for analysis, involving such dimensions as relational networks of multiple actions regarding the actor and the process of acting, resulting in the creation of the character in a given film.

The other, directly related to the first, concerns the very point of departure in the exploratory research process. How does the profile of the actor emerge due to such procedures as camera-work, montage, dubbing or *motion control*? It seems that what should be at the very centre of attention of the general theory of actor and acting is the actor-as-a-real-person, the interpreter of his own role-play, and also the subject of the actions involving the constructive process of a given film role, which results in the final on-stage/on-screen effect. We ought to pose the question of whether or not he is merely an acting element inhabiting the situation of the shooting within the confines of the camera-work.

The theory of performing is not so much focused on the actor as an analog of a real human being (the fact that should be considered positively), but is focused on the actual acting process, the process of performing, first and foremost, the autonomous performer. Hence, another question arises: who is the character in the on-screen mode of existence? What is his *real* identity?

The general theory of the actor and acting strives to answer this question from multiple viewpoints, from the viewpoints of anthropology, structuralism, deconstruction theory, as well as in terms of the most promising approaches (in my opinion), namely the cognitive and phenomenological stances. Here the floor is open for discussion.

KEYWORDS: film acting, performance, methodological reflections on acting (performing)

Rozpocznę od tezy zakładającej odważnie, że refleksja nad sztuką aktorstwa filmowego, ściślej – jej badanie w trójstopniowym procesie: opisu, analizy i interpretacji – wymaga zaakceptowania metodologicznego splotu interdyscyplinarnego, a nie przyjęcia tylko jednej metody badawczej. Dotyczy to również performatyki jako dyscypliny stosunkowo nowej i najogólniej, co nie znaczy, że mniej wnikliwie, traktującej tak zwane aktorstwo właściwe jako jedną z różnych kategorii performansów.

W pewnym momencie refleksji nad aktorstwem (w takim znaczeniu, w jakim je się najpowszechniej pojmuje; pewni przedstawiciele performatyki nazywają je aktorstwem złożonym) zaproponowano kierunek myślenia o aktorstwie jako sztuce łączącej różne dyscypliny. Ten kierunek, gdyż trudno takie podejście do aktora uznać za dyscyplinę autonomiczną, jednolitą i zupełnie samodzielną, nazywany jest „ogólną teorią aktora” lub „ogólną teorią aktorstwa”. Łączy on w sobie wiedzę z zakresu wielu dziedzin: antropologii, semiologii, fenomenologii, estetyki, teorii literatury, psychologii odbioru dzieła scenicznego czy utworu filmowego oraz dziedzin o wiele węższym zastosowaniu, bezpośrednio związanych z aktorstwem: mimiki, gestyki, dykcji i kinetyki. Można by jednak rozsądnie zapytać: czym właściwie różni się „ogólna teoria aktora” od performatyki? Wiążą się z tym dwa problemy.

Pierwszym jest wybór przedmiotu badań, czyli relacji wszelkich działań i zachowań wobec aktorstwa właściwego, czyli złożonego. Drugim okazuje się sam punkt wyjścia do badań. Ogólną teorię aktora interesuje aktor jako „realny człowiek”, interpretator roli oraz podmiot procesów związanych z konstrukcją roli i ich rezultatem, jakim jest postać na ekranie, nie zaś jako jedynie jako „ktoś działający” przy okazji sytuacji wykonania. Performatykę mniej interesuje aktor jako ekranowy analogon realnego człowieka; interesuje ją bowiem aktor jako wykonawca i przede wszystkim jako *w y k o n a w c a*.

Nie znaczy to jednak, że jedna lub druga metoda badania aktorstwa jest sprawniejsza, dostępnejsza czy wnikliwsza, krótko mówiąc – zdolniejsza do uzurpowania sobie prawa do zdobycia pełniejszej wiedzy o aktorze. Chodzi raczej o podstawową różnicę w podejściu do przedmiotu badań, przy czym trzeba sobie uzmysłwić, że oba tylko częściowo są w stanie ogarnąć fenomen aktorstwa i w ten sposób naturalnie się uzupełniają.

Performatyka a antropologia aktora

Performatykę można uznać za nowoczesny przykład metody podejścia do problematyki aktorstwa, która, czerpiąc z szerokiego repertuaru innych dyscyplin, syntetyzuje: sztukę interpretacji, nauki społeczne, historię, antropologię, psychoanalizę, semiotykę, kognitywistykę, teorię mediów, *gender studies* i *queer theory*. Odpierając ewentualne zarzuty, że performatyka wydaje się bardziej sumą, czy nawet fuzją zapożyczeń, niż suwerenną dyscypliną, jej przedstawiciele tłumaczą, moim zdaniem słusznie, że zaczyna się ona właśnie tam, gdzie kończą się inne nauki. Dotyczy to zarówno zachowań nie *stricte* aktorskich, ale tych związanych z wykonywaniem pewnej funkcji czy

roli (na przykład prowadzenie ceremonii czy udział w widowisku sportowym), jak i zagadnień z zakresu badań współczesnych mediów (na przykład przekazy *Art Now*, pokazy intermedialne czy wideoinstalacje oraz wszystkie te przedsięwzięcia, gdzie „dzianie się na żywo” zostaje zapisane w różnorodnych funkcjach technologicznych). Performatyków interesują więc bardzo różne aspekty „zachowania się” i okoliczności powstania tych zachowań jako funkcji – roli oraz interakcje widza z tym zachowaniem, pod warunkiem, że będą to funkcje dotyczące przede wszystkim owego „się zachowania”.

Antropologia dostrzega w umyśle aktora funkcje i znaczenia określone kulturowo, ale przecież rozszerzone w rezultacie prezentacji – komuś innemu. Performatyka natomiast opisuje interpretację roli bardziej w kategoriach technicznych: dykcji, mimiki, gestyki, analizy głosu czy proksemiki – na przykład przez działanie strun i rezonatorów głosowych, mięśni kończyn i technik oddechowych. Skupia się więc ona zarówno na społeczno-kulturowych, jak i czysto fizjologicznych zachowaniach aktora, ale nie ucieka przecież od antropologicznego podejścia do badania sztuki aktora. Cieleśność aktora interpretowana jest w performatyce jako podstawa badań biomechanicznych wykonań, zapamiętywanych i odtwarzanych w celu osiągnięcia określonego efektu zachowania się, czyli wykonania pewnej roli. Tak pojmowana cielesna realność aktora zamyka w sobie podstawowe atrybuty jego działania: wygląd, gest, mimikę i dykcję. Równie istotny dla performatyki okazuje się rozległy kontekst kultury, z której owe zachowania wynikają.

Cechą antropologii kina *in extenso* jest to, że przygląda się ona zarówno zjawiskom dawniejszym, jak i współczesnym. Można przecież interpretować filmy wciąż na nowo w myśl zasady, że „nic w kinie nie jest oczywiste”. Nie wydają się wówczas oczywiste: pozycja aktora w dziele filmowym, jego funkcja, rola, kompetencje warsztatowe itd. Antropologia kulturowa i antropologia filozoficzna filmu znajdują się na skrzyżowaniu dwóch dziedzin – estetyki i socjologii filmu. Wiedza o aktorze obejmuje zagadnienia sztuki aktorskiej w czystym jej znaczeniu – mimiki, gestyki, dykcji, kostiumu *emploi*, sposobu funkcjonowania aktora w społecznym odbiorze oraz roli odtwarzanej przez niego postaci w całym jej kształcie i w procesie relacji kulturowych. Antropologia aktora jest więc nauką empiryczną – w takim znaczeniu, że skupiając się na praktyce artystycznej, społecznej oraz kulturowej aktora, porusza się w kręgu tych zagadnień i ciągle weryfikuje swoje wnioski i ustalenia na podstawie artystycznych, historycznych i socjologicznych faktów.

Powróćmy jednak do performatyki, którą interesują zachowania i działania w wielu dziedzinach kultury i życia społecznego – w tym także tak wyjątkowe, jakim jest wykonanie aktorskie – w filmie. Jej przedstawiciele wychodzą z założenia, że przedmiotu badań nie należy dzielić, w zależności od środków wyrazu, na różne dyscypliny – muzykę, taniec, film czy literaturę dramatyczną, jak to *explicite* ujęła Barbara Kirshenblatt-Gimblett:

Badanie performansu jako formy sztuki, która nie ma żadnego swoistego środka wyrazu (i dlatego wykorzystuje wszelkie środki), wymaga zajmowania się wszystkimi rodzajami sztuki. To odróżnia performatykę od dziedzin skupiających się na pojedynczych rodzajach – tańcu, muzyce, plastyce, teatrze, literaturze, kinie. Między innymi dlatego performatyka lepiej sobie radzi z badaniem większości występujących na całym świecie artystycznych ekspresji, stanowiących syntezę czy jakieś połączenie ruchu, dźwięku, mowy, narracji i przedmiotów. (za: Schechner 2006, s. 17)

Performatyka zajmuje się więc okolicznościami, w jakich istniała wypowiedź – dzieło. Jeżeli jest to „zachowanie artystyczne”, a w nim gra aktorska, refleksja performatywna zbliży się bardziej do zagadnień z obszaru teorii teatru, filmu czy innych widowisk. Można więc powiedzieć, że badanie sztuki aktorstwa w ogóle, a w nim zawierającego się aktorstwa filmowego, stanowi jedno z pól zainteresowań performatyki i jeżeli nie peryferyjnych, to w każdym razie nie pól głównych. Ian Maxwell bardzo jasno określił obszar poszukiwań performatyki – jako niezwykle rozległy:

Na Wydziale Performatyki wychodzimy z założenia, że performans nie ogranicza się do form tradycyjnie określanym jako „artystyczne” i że w związku z tym wszelka teoria performansu musi dać się rozciągnąć – na szeroki zakres praktyk performatywnych, na wskroś różnych kultur i na obszary między nimi, na historię i na obiegowe kategorie społeczne. [...]

Performatyka zajmuje się różnymi zagadnieniami: brazylijskim karnawalem, zapustami w Sydney, postmodernistycznym i awangardowym performansem czy muzyką popularną na równi z tym, co można uważać za bardziej „konwencjonalny” teatr, taniec i dramat. (Schechner 2006, s. 25)

Przyjęcie tak szerokiego spektrum performansów musi się jednak wiązać z problemem różnorodności stopni świadomości i umiejętności wykonawców-performerów. Inny warsztat umiejętności i inną świadomość udziału w przedsięwzięciu filmowym posiadać będzie statysta, zaś inne – pierwszoplanowy aktor. Inaczej swoją funkcję w grze i widowisku sportowym będzie wykonywał i odczuwał piłkarz II ligi polskiej, a inaczej reprezentant Realu Madryt, ale przecież obaj są performerami[1]. Naturalnie zachowują się ludzie robiący w intymnych, kameralnych warunkach miny przed lustrem, a zupełnie inaczej – ktoś, kto prowadzi uroczystości patriotyczne, religijne czy show telewizyjny. Richard Schechner za Michaeliem Kirbym zdefiniował aktorstwo – tak jak się je spontanicznie i powszechnie odbiera – jako działanie profesjonalne, świadome, kreatywne i angażujące psychofizycznie. Aktorstwo filmowe stanowi więc jedno z ogniw łańcucha poszczególnych odmian performansów:

[1] Nie odważyłbym się w tym miejscu więcej pisać o meczu piłki nożnej jako o performansie, gdyż najbardziej wnikliwą analizę tego zjawiska przedstawił Artur Duda w pracy *Performans na żywo jako me-*

dium i obiekt mediatyzacji. Dwa rozdziały pracy Dudy właściwie wyczerpują moim zdaniem ten temat. Zob. Duda 2011, s. 67 i 145.

NIEAKTORSTWOperformans
bez wzorcawzorzec
domniemanyaktorstwo
postrzeganeproste
aktorstwo**AKTORSTWO**złożone
aktorstwo

Performansem bez wzorca jest działanie na scenie niepolegające na graniu roli. Performansem wzorca domniemanego jest działanie, które widzowie uważają za przynależne postaci, chociaż performer zachowuje się niejako „prywatnie”. Aktorstwem postrzeganym będzie natomiast „wykonanie”, polegające na samej obecności, w którym performer nie czyni nic, aby uosobić postać, ale jest postrzegany jako przynależny sytuacji scenicznej (statysta). Za aktorstwo proste należy uznać działanie, w którym performer „symuluje” mowę i zachowanie całej postaci scenicznej. Wreszcie aktorstwem złożonym nazywamy wykonanie i odtworzenie roli, kiedy cała aktywność psychofizyczna wykonawcy jest zaangażowana w przedstawienie postaci. Aktorstwo filmowe jako złożone stanowi w ten sposób najbardziej zaawansowaną kategorię performansu:

Aktorstwo polega na skoncentrowanych, wyraźnie zaznaczonych i określonych zachowaniach, przeznaczonych specjalnie na pokaz. Na nieaktorskim krańcu spektrum nie przedstawia się nikogo innego ani też żadnej postaci fikcyjnej. Aktor minimalista spełnia tylko jakieś działania, które widzowie uznają za aktorstwo ze względu na kontekst. Dla kontrastu, w aktorstwie całkowitym to „inne” jest tak potężne, że może opętać performerą czy ośwładnąć nim. (Schechner 2006, s. 201, 203)

Zdaniem autora *Performatyki* aktorstwo jest tym bardziej złożone, im więcej elementów używa się do tworzenia charakterystyki postaci. Zgadzam się z tym podejściem. Różnica pomiędzy aktorstwem prostym i złożonym dotyczy przecież bardziej stopnia niż gatunku lub kategorii. Gra realistyczna tak samo wymaga ćwiczenia i wysiłku, jak aktorstwo wyraźnie określonego stylu, tak jak w konwencji „opery pekińskiej” – *jingju* – tradycyjnego teatru chińskiego, którego najwybitniejszym przedstawicielem był Mei Lanfang. W celu ukazania możliwego stopnia skomplikowania aktorstwa złożonego Schechner odwołał się do prac Konstantego Stanisławskiego, który pisał o pozornie łatwej do osiągnięcia przez „leniwych” adeptów sztuki aktorskiej swobody ciała i kinetycznej naturalności, kiedy chodziło mu o pożądany rezultat żmudnych i długotrwałych ćwiczeń psychiki i technik ruchowych u zawodowych aktorów. Schechner zaproponował taką oto typologię aktorstwa w formie pięciu struktur performatywnych:

- 1) aktorstwo realistyczne,
- 2) aktorstwo brechtowskie,
- 3) aktorstwo skodyfikowane,
- 4) aktorstwo transowe,
- 5) przedmioty performatywne: maski i lalki.

W perspektywie performatyki „aktorstwo realistyczne” polega na tym, że zachowanie na scenie opiera się na zachowaniach życia

codziennego. Ten rodzaj aktorstwa uważany był za awangardowy do momentu, kiedy wprowadzano go w Europie w ostatnich dekadach XIX wieku. Aktorstwo realistyczne było i jest przecież podstawowym sposobem gry aktorstwa zachodniego w filmie i telewizji; stanowi część całego systemu, który zreformował zachodni teatr pod koniec XIX stulecia. Wiązało się to z karierą pisarstwa dramatycznego oraz realistycznej scenografii i inscenizacji. Ich siła oddziaływania okazała się tak wielka, że dotarły one aż do teatrów Dalekiego Wschodu, gdzie aktorstwo przybrało trwałe formy japońskiego *shingeki* – nowego teatru czy chińskiego *haiju* – teatru mówionego, a później zrealizowały się w formie realistycznej także i w filmie.

Performatyka dostrzegła pewne trudności w poszukiwaniu tak zwanych „naturalnych” zachowań jako wzorów do gry realistycznej. Po pierwsze – należy w zmieniających się warunkach społecznych, na przykład w latach 1940, 1975 czy 2000, znaleźć sytuacje analogiczne do tego, co może przydarzyć się postaci w tych latach. Po drugie – trzeba rzetelnie oddać jej uczucia i przedstawić widzom z ich całym prawdopodobieństwem. Jest to zadanie niełatwe, ponieważ tak zwane „prawdziwe uczucia” zdarzają się raczej między bliskimi znajomymi niż przed tysiącem obcych widzów. Lee Strasberg – współtwórca nowojorskiej Metody – zaproponował przezwyciężyć tę trudność poprzez praktykowanie ćwiczenia tak zwanej „prywatnej chwili”:

Wynikło ono z powtórnej lektury książki Stanisławskiego, w której używa on sławnej formuły o „prywatnym i publicznym” sposobie bycia. Najtrudniejsze dla aktora jest być prywatnym publicznie – co znaczy, że musi on sprawiać wrażenie rzeczywistej sytuacji, podczas gdy doskonale wie, że jest na scenie. Aby sobie z tym poradzić, eksperymentowałem z kilkorgiem ludzi, z którymi miałem trudności. Było u nich wiele wewnętrznych emocji, wiele się działo i nie uwidoczniało się ze względu na napięcie spowodowane widownią. Jak sobie z nim poradzić – widownia musi przecież być, nie można jej usunąć. Jeżeli umiesz się skupić, to dobrze; ale jeżeli z jakiegoś powodu nie dajesz sobie rady, to co masz począć? Powiedziałem wtedy: musisz mieć w życiu chwilę, kiedy nikogo nie ma przy tobie i kiedy zachowujesz się tak, jak natychmiast przestajesz, kiedy tylko ktoś wejdzie albo usłyszysz skrzypnięcie drzwi. Innymi słowy to chwila, kiedy nie tylko jesteś sama czy sam: to chwila twojej prywatności. Pomyślałem, że można by wykorzystać silny impuls i impet czegoś takiego, co wydarza się tylko w chwilach prywatności, jakoś upublicznić to przed widownią – żeby aktor to zrobił – i w ten sposób pokonać problem zahamowań wytwarzanych w aktorze przez publiczność. I to podziałało. (Schechner 2006, s. 207)

Innym przykładem osiągnięcia „prawdziwych uczuć” może być aktorstwo Brechtowskie. Nie tyle przeciwstawiało się ono aktorstwu realistycznemu, ile stanowiło jego wydatne uzupełnienie. Bertolt Brecht chciał, aby aktor zaangażował się w rolę aktywnie i wszedł z nią w pewien dialektyczny związek. Chodziło o *Verfremdungseffekt*, czyli „efekt obcości” albo raczej „efekt uobcowienia” czy „wyobcowania”, polegający na „wbijaniu klinów między aktora, postać i inscenizację”, tak, aby każdy z tych elementów był w stanie zderzyć się z innymi i je sugestywnie

skomentować. Nie można nie zauważyć, że *V-Effekt* był wynikiem zafascynowania się Brechta rosyjskim *prijemom ostraniania* – „sposobem udziwnienia” albo raczej „sposobem uniezwyklenia” reżyserów i teoretyków kina: Lwa Kuleszowa i Siergieja Eisensteina.

Pewna odmiana aktorstwa, zwanego aktorstwem skodyfikowanym, polega na grze zaprogramowanej przez scenariusz: ruchów, gestów, śpiewu, kostiumu i charakteryzacji. Konstrukcja aktorstwa tego typu jest silnie osadzona w tradycji i przekazywana adeptom za pomocą precyzyjnych, rygorystycznych ćwiczeń. Przykładem takiego wykonawstwa jest właśnie *bangzi* czy też *jingju*, reprezentowane przez najwybitniejszego chińskiego aktora XX wieku Mei Lanfanga.

Na przeciwległym biegunie aktorstwa realistycznego znajdzie się natomiast performans transowy – czyli wszelkie stany hipnotyczne, psychotyczne, epileptyczne, ekstatyczne czy wręcz szamańskie, osiągane w najrozmaitszy sposób: przez rytmiczną muzykę, śpiew, monorecytację, bębnienie, wdychanie środków psychotropowych etc. Aktorstwo transowe wydaje się więc przeciwieństwem aktorstwa brechtowskiego. U Bertolta Brechta aktorzy zachowywali bowiem dystans wobec swoich ról. Zdolność wyboru, kontroli i opanowania sytuacji przez aktora była w jego teatrze wartością rozstrzygającą. Ale przecież i w aktorstwie transowym bywa podobnie – aktorzy „nie zachowują” swoich ról. W momencie gry przed kamerą traciliby swoją tożsamość.

Aktorstwo „hybrydowe” jest bardzo trudne do jednoznacznego zakwalifikowania w całej różnorodności typów i odmian sztuki aktorskiej. W jednym wykonaniu – performansie – aktor może zagrać zupełnie realistycznie, ale może też użyć maski czy improwizować, na przykład w formie aktorskiego performansu – *collage'u*, jak na przykład u amerykańskiej aktorki Anne Deavere Smith w monodramach: *Fires in the Mirror* czy *Twilight Los Angeles*. Istnieją również tak zwane „występy życia codziennego” – od opracowanych wcześniej gagów (*routines*), „gier” czy rytuałów kameralnych poczynając po poważny rytuał – na przykład rozprawy sądowej albo obrzędu liturgii. Kilku aktorów może tworzyć naraz jedną postać (David Prowse i James Earl Jones jako Darth Vader) czy wcielać się w nią po kolei i dobudowywać jej kontekst – (Michael Keaton – Val Kilmer – George Clooney – Christian Bale jako Batman). Wszyscy aktorzy są performerami, ale nie wszyscy z nich są aktorami. Struktura roli aktorskiej w filmie okazuje się konstrukcją o różnym stopniu skomplikowania i tutaj wkraczamy na obszar zagadnień, którymi mało lub wcale performatyka wydaje się zainteresowana.

Czescy strukturaliści traktowali dzieła filmowe wielofunkcyjnie, jednak na pierwszym miejscu stawiali funkcję estetyczną dzieła, dzięki której film oraz zawarta w nim kreacja aktorstwa okazują się czymś niepowtarzalnym. Zagadnienia korelacji funkcji estetycznej z innymi decydowały o historyczności struktury dzieła sztuki – filmu i o tym, że potrafi funkcjonować ono wciąż na nowo – w zmieniających się

**Aktor jako
struktura i aktor
zdekonstruowany**

konwencjach odbioru i wydobywa wówczas aspekt swojej pozornej labilności. Czy dotyczyło to również aktora?

Jan Mukařovský w dwóch studiach: *Dialog a monolog* oraz *O dialogu scenicznym* pisał o podstawowych aspektach i typach dialogu. W pierwszym – o dialogu pojmowanym lingwistycznie (ale nie scenicznie) – chodziło Mukařovskiemu przede wszystkim o stopień i odciń monologu w dialogu oraz o pewną polaryzację dialogiczności i monologiczności w każdej wypowiedzi aktora. W studium *O dialogu scenicznym* Mukařovský podkreślił rolę dialogu jako najistotniejszego czynnika spajającego różne odmiany dramatu scenicznego:

Gdybyśmy próbowali uznać którykolwiek ze składników dramatu za podstawowy i nieodzowny, zawsze mógłby praktyk teatru, historyk sceny albo etnograf wskazać jakąś formę dramatyczną, która tego składnika nie posiada. Mimo to jednak istnieją pewne elementy, które są dla teatru bardziej charakterystyczne od innych [...] jednym z najbardziej podstawowych jest dialog. (Mukařovský 1970, s. 224)

W odróżnieniu od monologu dialog charakteryzuje przecież sytuacja „tu i teraz”, a mówiący liczy się z reakcją słuchacza, który może stać się również nadawcą, tak więc funkcja nadawcy przenosi się stale z jednego uczestnika dialogu na drugiego. Dzieje się tak zarówno w dialogu pojmowanym lingwistycznie, jak i w dialogu w sensie scenicznym. Jednak ten drugi jest pod względem semantycznym o wiele bardziej złożony od pierwszego. Chodzi o sytuacje, w której *persona dramatis* A wypowie jakiś tekst do osoby B, ale niekoniecznie osoba B musi jego znaczenie pojmować w związku z nieznaną kontekstu, który z kolei znać może widownia. Odwrotnie – sens wypowiedzi znany jest osobom A i B, ale nie jest znany widowni, która nie ma wiedzy o innych wydarzeniach, które tylko te osoby znają etc. Najkrócej mówiąc, związki znaczeniowe, nadające sens wygłoszonym słowom, publiczność może rozumieć wspólnie tylko z pewnymi osobami dramatu, ale w jej świadomości istnieje podstawowy, wstępny przebieg treści sztuki, o którym poszczególne postacie nie muszą wiedzieć. Rodzi to pewnego rodzaju „grę kontekstów”, przy czym i sama sztuka-przedstawienie jako dramat sceniczny umiejscowiona jest również w pewnym kontekście. Więcej uwagi Mukařovský poświęcił sytuacji dialogu w dramacie realistycznym, gdzie dialog uwikłany jest w ścisłą współzależność ze schematem całej sztuki:

Dialog ma tu zadanie ujawniać w przebiegu utworu coraz wyraźniej związki między postaciami oraz określać każdą z osób poprzez jej stosunek do partnerów. Toteż operowanie nieprzewidywanymi zwrotami znaczeniowymi jest dozwolone tylko o tyle, o ile nie przeszkadza temu właśnie głównemu celowi, lecz – na odwrót – służy mu. (Mukařovský 1970, s. 192)

Owa „gra kontekstów”, jak ją nazwał Mukařovský – generuje związki postaci w strukturze scenariuszowej – ról aktorskich. Konstrukcja dialogu w filmie może określić postać – wobec innej postaci. Aktor „pracuje” w swojej roli na ekranie, a jako wykonawca (performer) bierze na siebie rolę siebie samego. Humphrey Bogart nie byłby tym

samym Bogartem, gdyby nie był wyrazistą, mówiącą w pewien określony sposób, postacią (Cavell 2004, s. 152).

Dekonstrukcja i teatr, albo dekonstrukcja i film – to dwie praktyki analityczne, których zestawienie czy porównanie ciągle nie zaowocowało jeszcze obfitością wniosków i ustaleń w dziedzinie aktorstwa. Dekonstrukcja Jacques’a Derridy pojawia się w teorii teatru, i rzadziej filmu, jako punkt na horyzoncie jego rozważań.

Pojęciem podstawowym dla dekonstrukcji filmu jest struktura metafizyki obecności. Pokazując w ostatecznym rozrachunku „pisany charakter” każdej filozofii, podważał Derrida metafizykę obecności, dowodząc, że fikcja jest wyobrażeniem, kiedy i gdzie materialny ślad zapisu, któremu narzucona została struktura mowy, ulegać miałby w procesie lektury utworu zatarciu, ujawniając tym samym uprzedni wobec niego, nieuwarunkowany i warunkujący sens, zaś efektem tego procesu miałyby się okazać restytucja pierwotnej, źródłowej obecności (Plata 2002, s. 45).

W konsekwencji swoich rozważań Derrida doszedł do niemal zatrważającego wniosku, że nie istnieje nic poza tekstem. Jednak ktoś, kto radykalnie zinterpretowałby tę myśl, odebrałby ją jako na przykład „śmierć mówiącego podmiotu” – także aktorskiego. W związku ze specyficzną i wyjątkową wobec realiów całego życia konstrukcją postaci aktorskiej – zarówno scenicznej, jak i filmowej – pojawić by się więc mógł wniosek prawdopodobnej dekonstrukcji takiej postaci. Czy tożsamość człowieka rozpadać się może i objawiać jako seria podobnych zachowań mimicznych, gestycznych czy wypowiedzianych kwestii?

Richard Foreman „kawałkował” w swoich spektaklach ciało aktora, rozbijając je na wiele segmentów, co było odzwierciedleniem podporządkowania się pewnym kulturowym konwencjom. Jeszcze dalej posunęła się Elizabeth LeCompte, uwznioślając w swoich inscenizacjach stereotypy sztuki, utrwalone schematy myślowe i wzorce postępowania. Wraz ze swoim zespołem The Wooster Group doprowadzała w ten sposób do redefinicji aktora-artysty jako tego, kto miał wykonać, odegrać tylko pewną rolę. Aktor-wykonawca miał utracić swoją dotychczas uprzywilejowaną pozycję i stać się bezwiednie przemieszczającym się elementem spektaklu. Przekształcał się wówczas we fragment wieloznacznej gry scenicznej, ale LeCompte dążyła w ten sposób do zredukowania, a nawet całkowitej eliminacji inwencji swoich aktorów, oczekując od nich na przykład prostej reinterpretacji tekstu z zaprezentowanego nagrania magnetofonowego. W takim swoiście pojmowanym „aktorstwie” nie chodziło więc wcale o autentyczność czy naturalnie pojmowaną obecność.

Nie można pochopnie spłycać myśli Derridy do prostej konstatacji na temat „śmierci podmiotu”. Dla Derridy istotne były zarówno te momenty, w których ludzka tożsamość rozpada się na fragmenty, kiedy traci się jej koherentność, jak i te, w których odkrywamy jej obecność. Stąd Derridowska refleksja, powstała pod wpływem „teatru okrucieństwa” Antoine’a Artauda, że sztuka nie powinna być jedynie

naśladowaniem życia. To raczej życie jest naśladownictwem transcendentnej zasady, z którą sztuka przywraca nam kontakt.

Tomasz Plata zilustrował sens tej konkluzji odniesieniem do jednego ze spektakli Wooster Group – *Fish Story*. W tym spektaklu aktor Ron Vawter ze słuchawką w uchu i mikrofonem powtarzał (czy ćwiczył?) rolę Wierszynina z *Trzech siostr* Czechowa – pożegnanie z Maszą: „Czas na mnie...”. Wykonawca grał mimiką i detalami gestycznymi, uporczywie powtarzając tekst. Ta scena miała sens dodatkowy – Ron Vawter był już wówczas nieuleczalnie chory. Ćwicząc rolę Wierszynina, żegnał się w ten sposób – w pewnym sensie – ze światem. To „teatralnie sztuczne” pożegnanie było więc bardzo poruszające. Jednak mimo konwencji aktorskiej aktor wypowiadał się przecież bardzo osobiście. Tracił tożsamość i zarazem ją odzyskiwał. Był więc zarazem obecny i nieobecny (Plata 2002, s. 56–57).

Innowacje techniczne, modyfikujące odbiór filmu, były jedną z przesłanek narodzin nowego typu analizy filmu i aktora filmowego. Drugą stało się pewne załamanie się pod koniec lat 60. metodologii semiotyczno-strukturalnej. Odwracając się od samej siebie, semiotyka niejako „psychoanalizowała” nurt myślenia o postaci i aktorze. Powstanie nurtu psychoanalitycznego na terenie filmoznawstwa, wiedzy o aktorstwie i samej praktyki aktorskiej (nowojorska Metoda, a później dokonania Michaiła A. Czechowa w Los Angeles) było jednym z konsekwencji strukturalizmu.

Nowa analiza aktorstwa powstała na fundamencie (a może raczej ruinach?) metody strukturalistycznej, poszukującej najmniejszych, podobnych do struktury języka części filmu. Strukturalistów interesowało nie pojedyncze konkretne dzieło, ale abstrakcyjny system. Analiza strukturalna aktorstwa byłaby więc rozbiorem filmu jako utworu aktorskiego, a nie konkretnego dzieła. Chyba o to samo chodziło Bolesławowi W. Lewickiemu, który, nie będąc zresztą strukturalistą, postulował rozłożenie dzieła filmowego i zawartej w niej kreacji aktorskiej na czynniki pierwsze. Czy zasadę rozbioru dzieła na najmniejsze części, traktowania go jako „geologicznej struktury” można przyłożyć do kreacji aktorskiej roli w filmie? Wydaje się, że rygorystyczna metodologia strukturalna nie do końca podołała temu zadaniu. Próbuąc rozwiązać ten problem, kognitywiści zaproponowali metodę hybrydalną, pozwalającą poruszać się swobodniej na terenie tej „ziemi niczyjej” – pomiędzy analizującym aktorstwo strukturalizmem a interpretującym je – kognitywizmem.

Aktorstwo w ujęciu kognitywistycznym

Podejście kognitywistyczne do aktora można scharakteryzować ogólnie jako zbadanie jego funkcji w filmie jako postaci filmowej z perspektywy psychologii odbioru i procesów perceptualnych. Kognitywistyka jest nauką o procesach poznawczych (*cognitive science*), a jej podejście do aktorstwa wiąże się z alternatywą innej niż psychoanalityczna teorii filmu. Według kognitywistów widz jest umiejscowiony „tekstualnie”, ale jego wejście w „tekst filmu” polega głównie na procesie

identyfikacji. Najzwyczajniej mówiąc, chodzi kognitywistom głównie o to, co film robi z widzem.

Postać aktora na ekranie jest badana przez kognitywistów nie jako struktura znakowa (tym zajmują się semiolodzy), ale jako przedmiot implikujący splót rozmaitych procesów perceptualnych i interpretacyjnych. W ujęciu kognitywistycznym można by samego aktora w filmie określić jako pewnego rodzaju „sytuację problemową”. Przyznam się, że bardzo odpowiada mi takie podejście do postaci aktorskiej. Film – utwór filmowy – stawia przecież widza wobec szeregu rozmaitych problemów związanych nie tylko ze stworzoną już konstrukcją roli aktorskiej, ale i jej odbiorem; rozwinięcie aktywności intelektualnej jest w procesie odbioru postaci w filmie nieodzowne. Na przykład pytania: „czy mężczyzna na ulicy, którego teraz w filmie widz ogląda, to ten sam człowiek, którego oglądał na lotnisku?” lub: „które cechy postaci należy uznać za istotne?” albo: „co w postaci jest wyrazem istotnych jej cech, a co cechą mało ważną?” doczekają się odpowiedzi tylko w procesie badania percepcji widza. W związku z podobnymi problemami kognitywizm bada podstawowe procesy psychologiczne odbioru postaci: porównanie, analizę, syntezę, uogólnienie czy też abstrakcję. Refleksja kognitywistyczna ma swoje źródła w psychologii przetwarzania informacji, koncepcji gramatyki transformacyjno-generatywnej, a później również w pracach z zakresu cybernetyki, informatyki, a nawet robotyki.

Podstawową zasadę prekognitywistów, między innymi Hugo Münsterberga (autora *Dramatu kinowego*, 1916), Borysa Eichenbauma oraz innych formalistów rosyjskich można streścić następująco: „Podstawą odbioru filmu jest jego aktywne przetworzenie przez widza”. W takim razie podstawą odbioru postaci człowieka na ekranie, osoby odgrywanej przez aktora, jest jej właśnie przetworzenie – odczytanie w filmowej strukturze. Początkowo słabo akcentowany lub pomijany aspekt emocjonalnej temperatury odbioru postaci i jej losów (co było zresztą przyczyną krytyki kognitywizmu jako teorii absolutyzującej świadome procesy poznawcze odbioru filmu) kognitywiści zaczęli podkreślać z coraz większą mocą w analizach tzw. „wyobrażeń osobowych i bezosobowych” czy w „zaangażowania widza w postać” (Gregory Currie, Murray Smith, Ed Tan).

Na gruncie polskiej myśli filmoznawczej taką koncepcję myślenia o filmie i postaci w filmie przedstawił już w latach 60. Adam Kulik – autor *Elementów odbioru psychologii filmu*. Jednak prawdziwa ofensywa refleksji kognitywistycznej nad filmem i postacią filmową w Polsce nastąpiła w latach 90. za sprawą licznych przekładów prac badaczy amerykańskich.

Teoretycy postaci aktora filmowego mieli szczególne powody, aby sięgnąć po metodę semiologiczną. Po pierwsze – chodziło o sferę znaczeń jako podstawowego aspektu struktury każdego filmu. Po drugie – o materię filmu i zawartą w nim konstrukcję postaci jako niejednorodnej i heterogenicznej. Semiotyka w badaniu aktorstwa fil-

**Podejście
semiologiczne**

owego skupiała się na tym, co w postaci aktora ukazanego na ekranie jest znakiem lub strukturą znaczącą, ale też i tym, co nimi nie jest (na przykład w zależności od sposobu kadrowania czy punktu widzenia kamery). Podstaw do semiologicznego badania filmu dostarczyła teoria Ferdynanda de Saussure'a. Pojmowana przez niego semiologia (semiotyka) aktora obejmowała teorię funkcjonowania znaków w życiu społecznym – w psychologii społecznej. Jej przedmiotem były, według de Saussure'a, między innymi obrzędy, rytuały, gesty towarzyskie, język migowy, reklama, moda oraz... film. Znaczenie znaku, zdaniem de Saussure'a, nie wynika z odniesienia wyrażenia, form do świata zewnętrznego, ale raczej z miejsca, które zajmuje on w pewnej strukturze. Podobnie dzieje się w filmie. Na przykład cechy postaci filmowej, skonfigurowane w pewien określony sposób, określają ją na zasadzie wewnętrznych relacji: korespondencji czy opozycji. Podobnie – miejsce postaci filmowej w „tekście filmowym” nie jest określone przez nią samą, ale przez relacje w strukturze filmowego tekstu.

„Językowe” lub „quasi-językowe” traktowanie filmu miało zresztą swoje wcześniejsze ujęcie, między innymi w refleksji Karola Irzykowskiego, który pisał w *Dziesiątej Muzie. Zagadnieniach estetycznych kina* o dwóch rodzajach sztuki filmowej – kinie ekstensywnym i intensywnym czyli kinie „reżyserów wierzących w obraz” i kinie „reżyserów wierzących w rzeczywistość”. To drugie, słynne rozróżnienie, dokonane przez André Bazina, można sprowadzić najkrócej – do kina metaforycznego i kina metonimicznego lub traktowania filmu w formie wypowiedzi poetyckiej albo jako do sposobu filmowego odbicia rzeczywistości. Teoretycy filmu dosyć wcześnie zaczęli ją badać w pierwszej perspektywie (Siergiej Eisenstein) lub drugiej (Siegfried Kracauer, André Bazin). Próby semiologicznego traktowania filmu i postaci w filmie, chociaż semiologia ze swojej natury powinna traktować je przede wszystkim jako struktury w sensie lingwistycznym, starały się w oryginalny sposób pogodzić metaforyczną i metonimiczną teorię filmu i postaci filmowej.

Początkiem semiologicznego ujęcia zagadnienia aktorstwa był artykuł Rolanda Barthes'a *Problem znaczenia w filmie* (1960), nawiązujący zresztą do koncepcji de Saussure'a. Dla Barthes'a film – jako dzieło – wydaje się z pozoru analogiczną ekspresją realności (posługuje się przecież ciągiem znaków analogicznych). Film dla Barthes'a jest zatem... symbolem, podobnie jak postać filmowa w nim zawarta i funkcjonująca również jest symbolem, ponieważ pomiędzy nią na ekranie (tym, co znaczy) a tworzącym ją aktorem (tym, co znaczone) zachodzi stosunek analogii. Film, jako język ikoniczny, jest formą komunikatu i tylko jako takim komunikatem powinna się nim zająć semiologia w charakterze translingwistyki – uważał Barthes. Autor filmu – reżyser, ale także i aktor, muszą dbać zarówno o komunikatywność – zrozumiałość, ale też i o określony walor estetyczny postaci; powinien budować dystans pomiędzy elementami konstytuującymi znak, którym jest postać na ekranie.

Pewnym problemem dotyczącym interpretacji istnienia aktora w filmie okazało się natomiast rozróżnienie przez Barthes'a funkcji

postaci – jako wiązki elementów znaczących – *signifiant*, pojmowanych na przykład jako gesty, mimikę czy kostium postaci. Są one bowiem heterogeniczne (odnoszące się do wzroku i słuchu), wielowartościowe oraz kombinatoryczne (mające skłonność do wchodzenia z innymi składnikami) oraz *signifié*, czyli elementów znaczonych. Poznajemy przecież aktora – zarówno jako konkretnego, indywidualnego człowieka, jak i tworzonej przez niego roli – wyobrażonej w wyniku uruchomienia procesu przyswajania informacji o człowieku – postaci „życiowo prawdopodobnej”, chociaż *de facto* nieistniejącej w polu naszych znajomości i doświadczeń. Refleksja Barthes’a daje się sprowadzić do potraktowania postaci aktorskiej w kategoriach znaku filmowego jako duplikacji czy reprodukcji i nie ma nic w tym złego. Redukcja podmiotu aktorskiego nie musi wiązać się z redukcją znaczenia czy obniżeniem rangi jego obrazu na ekranie.

Christian Metz, podążając tropem Barthes’a, bliższy był koncepcji André Bazina. Według Metza film bynajmniej nie jest „mową”. Obraz filmowy postaci jest określoną całością syntagmatyczną, ale nie syntaktyczną. W całym paradygmatycznym sensie plan filmowy jest łatwy do zrozumienia, gdyż jest w nim właściwie wszystko, ale niestety, w ten sposób trudny jest do wyjaśnienia, gdyż obraz eliminuje to wszystko, co nie jest nim samym, więc można mówić co najwyżej o częściowej paradygmatyce postaci człowieka na ekranie. Postać aktora na ekranie, według Metza, zawsze będzie zrozumiała – „mniej więcej”.

W semiologicznym ujęciu obraz człowieka (aktora) na ekranie można więc nazwać śladem, jednak tylko do pewnego stopnia, bowiem „ślad” to przecież pozostałość po czymś (po kimś), do kogo tęsknimy albo czegoś (kogoś) nie ma. Tymczasem dwuwymiarowy zapis postaci na ekranie jest przecież bytem fizycznym. Pomijając wszystkie deformacje, które zaszły w postaci na ekranie w stosunku do realnej postaci filmowanej (modelu), jest ona wciąż wyposażona w ogromną ilość cech tego modelu.

Jurij Łotman interpretował grę aktora w filmie jako komunikat zakodowany na trzech poziomach: 1) reżyserskim, 2) życiowych zachowań oraz 3) na poziomie gry aktorskiej. Na poziomie reżyserskim zdolność procesów realizacyjnych do podziału postaci człowieka na segmenty i do szeregowania tych segmentów w łańcuch następstw czasowych przekształca wygląd zewnętrzny człowieka w swoisty tekst narracyjny, co właściwe jest literaturze, a niemożliwe – w teatrze. Jeżeli mimika aktora odpowiada odmianie opowiadania niedyskretnego i analogicznego pod tym względem do teatralnego, to narracja reżyserska mieści się w tej samej kategorii co narracja literacka, a jednostki dyskretne łączą się w pewien łańcuch. Poza tym jeszcze jedna istotna cecha zbliża „człowieka na ekranie” do „człowieka w powieści” i odróżnia go od „człowieka na scenie”. Jest to możliwość zatrzymania uwagi na jakichś detalach wyglądu zewnętrznego przez zastosowanie zbliżenia lub wydłużonego czasu przedstawienia na ekranie (w narracji literackiej analogicznym przykładem będzie to na przykład szczegółowość

opisu), jak również dzięki podwójnej ekspozycji, efektu „maski”, której ani malarstwo, ani scena nie znają. Nadają one obrazom filmowym, ukazującym części ciała ludzkiego, znaczenie wręcz metaforyczne (por. Łotman 1983, s. 170).

Jan Epstein przedstawił dosyć kontrowersyjną tezę, którą jednak można by uznać za definicję komunikacji filmowej, a w niej – i filmowego aktorstwa. Według niego ekran jest właśnie tym szczególnym miejscem, w którym myśl przedstawiająca i myśl odbiorcza spotykają się ze sobą i przybierają materialną postać faktu ekranowego (Książek-Konicka 1980, s. 35). W świetle tak właśnie pojmowanej komunikacji filmowej i realizacji wykonania aktorskiego rejestrowanego obiektywem kamery, montowanej i poddawanej rozmaitym zabiegom formalno-filmowym naturalnym wydaje się odbieranie roli aktorskiej w filmie jako postaci ekranowej. Wśród innych, późniejszych przedstawicieli semiologicznej metody badania aktorstwa wypada wymienić Raymonda Spottiswooda oraz innych gramatyków filmu: Roda Whitakera, Yveline Baticle oraz przede wszystkim – kontestującego później do pewnego stopnia postawę semiologiczną – Pierre’a Brossarda.

Semiologiczna „zamiana ciała w znak” oddaliła nieco w pewnym stopniu refleksję nad aktorstwem filmowym od głównego przedmiotu badań aktorstwa – czystej fizyczności aktora, przez którą i dzięki której realizuje się jego postać ekranowa. Pierre Brossard, pozostając w swoich rozważaniach w obrębie semiologicznego tak zwanego schematu aktan-

Nie ma żadnej wątpliwości, że cechy fizyczne, sylwetka, sposób poruszania się, jednym słowem duża część tego, co stanowi obraz aktora, czerpią przede wszystkim z konstrukcji postaci filmowej. Są jej elementami, w równej mierze jak na przykład czyny, przez które również się określa. Wygląd (analogon) przejawia się więc tutaj jako część składowa postaci filmowej. Jednocześnie wszystko, co narzuca opowieść, a co dotyczy postaci (przede wszystkim ogółu jej znaczeń), odnosi się do aktora. Tak więc obraz aktora bierze na siebie i upostaciowuje ogólne znaczenie postaci. Już wcześniej dwugłowy znak ikoniczny karmi się sprzecznością, ażeby być jednocześnie całością i częścią. (Brossard 1977, s. 20)

Analiza roli aktorskiej w kategoriach tekstu lub postaci-tekstu jest próbą zastosowania narzędzi semiologicznych do opisu aktorstwa, a kategorie wywiedzione z teorii tekstu umożliwiają i inspirują precyzyjną, wszechstronną analizę, łączącą znaczenie i sposób jego przedstawiania na planie semantycznym i pragmatycznym. Posługując się tymi narzędziami, dowiedzieć się możemy, przynajmniej do pewnego stopnia, kim jest postać filmowa i jak została zbudowana, jak grają aktorzy (nie zatrzymując się na poziomie impresji lub oceny), jak komunikują i przekazują nam sensy swoich scenicznych poczynań (Duniec 2002, s. 10). Przedstawienie teatralne i utwór kinematograficzny dają się przecież zinterpretować jako teksty realizowane w różnych systemach znakowych, a sama postać aktorska – jako zbiór wewnątrz tekstu teatralnego lub filmowego. Analizie należy poddać wówczas

kody zachowań kinetycznych, proksemicznych, prozodycznych, posturalnych czy artykulacyjnych i tutaj nieoczekiwanie powracamy do zagadnień z obszaru performatyki:

Żeby poddać analizie transformację znaczenia głębokiego w jego sceniczne uobecnienie, możliwa wydaje się jedynie metoda subiektywna. Zdaniem Franco Ruffiniego, postać sceniczna jest bowiem wiązką redundancji, których redukcji dokonuje odbiorca po zapoznaniu się z całościowym przedstawieniem. Istotnie, już sam wygląd aktora narzuca przecież tyle szczegółowych informacji, że trzeba dokonać selekcji, żeby wyodrębnić te cechy, które będą decydujące dla interpretacji. Ruchy ciała aktora mogą być zrozumiałe dopiero przez uwzględnienie całościowego zachowania postaci. Wtedy dopiero, kiedy poszczególne składniki składające się na wiedzę o postaci, widziane przez pryzmat ogólnego sensu, odsłonią swoje znaczenie, może wyłonić się konstrukcja metatekstowa, jaką jest postać. Postać powstaje więc na poziomie dyskursu (jak wygląda?) i na poziomie historii (kim jest?). (Duniec 2002, s. 10–11)

W ujęciu semiologicznym aktor filmowy może być analizowany jako zespół różnych elementów w zależności od instancji, którą reprezentuje: aktor-wykonawca w sensie prefilmowym, aktor-wykonawca na planie czy też postać na ekranie – postać ekranowa. W zależności od tego semiolog wykorzystuje repertuar elementów kodów, takich jak kod gestyczno-mimiczno-kinezyzny (znaki ikoniczne), kod językowo-głosowy (znaki foniczne), znaki-symbole (kostium i charakteryzacja), relacje postaci aktora względem otoczenia, innych obiektów i innych postaci etc. Takim semiologicznym ujęciem działania aktorskiego – jako systemu znaków gestycznych – jest praca Roberta L. Saitza i Edwarda J. Cervenki *Handbook of Gestures* (1972). Autorzy przestudiowali w niej gesty obecne w dwóch odrębnych kulturach: Stanów Zjednoczonych i Kolumbii. Wyodrębnili i opisali trzy podstawowe grupy zachowań gestycznych, gesty wspólne, pojawiające się tylko w jednej z kultur oraz częściowo wspólne, ale stosowane w swoim odmiennym znaczeniu. Saitz i Cervenka zwrócili w ten sposób uwagę na wyjątkową kulturową relatywność kodów mimiczno-gestyczno-posturalnych, objawiającej się również w grze aktora filmowego – w aktorstwie kina amerykańskiego i latynoskich telenowel (Saitz, Cervenka 1972).

Innym dowodem na to, że podejście semiologiczne do samej sztuki filmowej, jak i jej odczytywania przez widza, jest ciągle aktualne, choćby w zakresie gestyki, jest badanie owych tak zwanych komponentów dyskretnych, które bywały określane rozmaicie – na przykład przez Umberta Eco – jako elementy systemów naturalnych, ale też posiadających już swoją semiologię i kinezykę – w odróżnieniu od stanowiska Piera Paola Pasoliniego – traktującego gest jako oznacznik.

Fenomenologia bada aktorstwo filmowe w zakresie funkcjonowania znaczeń filmowych. W ujęciu fenomenologicznym znaczenie traktuje się jako swoisty „przedmiot intencjonalny”, który korelowany jest z intencją znaczeniową o różnym stopniu wypełnienia. Należy

**Fenomenologia
aktora**

więc wziąć pod uwagę z jednej strony znaczenie, ale również i to, co o nim przypuszcza intencja, a z drugiej strony – strukturę wypełnienia owej intencji. W perspektywie badania postaci aktorskiej chodziłoby więc o konstrukcję, na przykład literacką, dramaturgiczną postaci, jej funkcje, pozycję w tekście oraz sposób jej aktorskiej realizacji. Metoda fenomenologiczna polega na opisie i oglądzie tego, co jest ukazane. Podejście fenomenologiczne charakteryzuje się więc pewną „bezzałożeńiowością”, a odrzucając tezy, założenia czy teorie, skłania się raczej ku przyjrzeniu się światu tak, jak on się pojawia. Posługując się „czystą świadomością”, fenomenologia bada świat wyłącznie jako fenomeny – zjawiska i zaczyna w ten sposób budować nowe teorie od nich, w odróżnieniu od tego, co oczywiste.

Roman Ingarden, interpretując dzieło artystyczne jako czysto intencjonalny wytwór czynności artystycznych, dokonał podziału dzieła-wykonania na dzieło jako twór schematyczny oraz jego konkretyzację. Poszczególne warstwy różnią się wzajemnie charakterystycznym i typowym dla nich materiałem, którego istota determinuje ich szczegółowe wartości, oraz funkcją, jaką każda z nich pełni wobec innych i samego dzieła. Warstwą podstawową w utworze filmowym jest warstwa zrekonstruowanych fotograficznie wyglądom wzrokowych i ich ciągów, poprzez które pojawiają się przedmioty przedstawione i ich losy. W związku z tym postać aktora – jako struktura – również posiadałaby takie warstwy: czysto wizualną (wygląd), kinetyczną (gestykę, mimikę) i akustyczną (dykcję). W istocie każdej warstwy postaci ekranowej determinantem jest to, że zależy ona od pozostałych. Wszystkie te warstwy prowadzą do ukonstytuowania się estetycznie wartościowej jakości, jaką jest polifoniczna postać aktorska. Aby wykonanie artystyczne (a takim jest rola aktorska) uznać za wielowarstwowe, powinno spełniać ono takie warunki: 1) muszą w nim występować składniki różnorodne, 2) składniki jednorodne muszą z kolei łączyć się w składniki wyższego rzędu – aż do utworzenia warstwy, 3) jako jednorodne nie mogą jednak składniki tracić swojej odrębności, 4) składniki różnorodne muszą się połączyć organicznie – w sposób wypływający z ich istoty.

Ważnym dla Ingardena zagadnieniem była intencjonalność. Wychodząc od koncepcji Husserla, Ingarden zbudował własną, w której czysto intencjonalnym przedmiotem jest twór intencjonalny, wytworzony dzięki immanentnej jego intencjonalności nadanej – jak na przykład twór językowy (słowo, zdanie). Konstrukcja roli aktorskiej, jak i jego obraz na ekranie, można by uznać za właśnie taki twór językowy – aktorski.

Zorientowana fenomenologicznie myśl światowa posthusserlowska znalazła swoje odbicie w refleksjach Henri'ego Adela, Jeana Mitry'ego, Stanleya Cavella i Allana Casebiera. Ostatni z nich rozwinął tezę o istnieniu obiektów niezależnych od poznającego umysłu. Casebier posłużył się terminologią Husserla, ale też znacznie ją rozwinął. Według Casebiera widz bardziej odkrywa niż tworzy „przedmiot” filmowy, a więc i aktora, z kodów kulturowych czy kinowych.

W filmach widz rozpoznaje egzemplifikacje uniwersaliów. To właśnie one są warunkiem rozumienia owych przedmiotów. Odwrotnie niż reszta współczesnej refleksji filmoznawczej, która bada wyobrażenie kinowe jako proces dekodowania filmowych znaków, fenomenologia interpretuje rozumienie aktora na ekranie jako proces intuicyjnego ich rozpoznawania.

Andrzej J. Zalewski we własnej propozycji fenomenologicznej analizy dzieła filmowego (Zalewski 1979, s. 25–29) badał tak zwane znaczenia gotowe, ukonstytuowane w odróżnieniu od się dokonujących. Zalewski rozróżnił trzy typy konstrukcji znaczenia jako przedmiotu intencjonalnego: typ A – fabularno-procesualny, typ B – wewnątrzfabularny oraz C – znakowy. Typ A polega na „szytywaniu” przez widza losów postaci z powierzchni fabuły (przykład: *Love Story* Arthura Hillera). Trudno nawet w tym przypadku odróżnić to, co „znaczone”, od tego, co „pokazane”. W typie B – wewnątrzfabularnym – wymagana jest od widza większa wnikliwość i uwaga w oglądaniu filmu (przykład – ogolona głowa De Niro – Trvisa w *Taksówkarzu* Martina Scorsese jako symbol samooczyszczenia). Typ C jest najbardziej skomplikowanym typem znaczenia, związanym z wielością znaków, konstrukcji znakovych postaci. Chwyty konstrukcyjno-kompozycyjne w prezentowaniu postaci samej w sobie i jej losów stają się takimi właśnie znakami (na przykład Deckard w *Blade Runner* Ridleya Scotta). Widz powinien dokonać wiele aktów znaczeniowców w celu odczytania intencji twórcy filmowego, zaś aktor jawi się wówczas jako naprawdę przedmiot intencjonalny.

W *Kinie i wyobraźni* Edgar Morin dokonał pewnego rodzaju „przewrotu kopernikańskiego” w myśleniu o filmie. Wprowadził on nową perspektywę badań, jeżeli chodzi o psychikę widza kinowego. Swoją metodę antropologiczną zastosował wobec podstawowej jego zdaniem relacji: film-widz, a nie jak dotychczas: film – rzeczywistość. Dla Morina fundamentem badań była antropologia genetyczna, a same badania nad kinem interesowały go o tyle, o ile mogłyby pogłębić wiedzę o człowieku. Badając magiczną rolę fotografii, zwrócił on uwagę na ową magię płynącą nie z samego nośnika fotograficznego czy filmowego, ale z właściwości umysłu widza.

Dwa kluczowe pojęcia, które wprowadził i badał Morin, to projekcja oraz identyfikacja. Widmo (*double* – podwojenie lub sobowtór) jest zjawiskiem od zawsze towarzyszącym człowiekowi. W świadomości człowieka zawsze istniało przekonanie o jego „podwójności”. Widmo ukrywa się w swoim potencjalnym stanie w ludzkiej psychice i w pewnych warunkach może się zobjektywizować. Istotą filmu jest obraz w formie zapisu fotograficznego. Kulturowa i cywilizacyjna rola fotografii jest przecież nie do przecenienia; może być ona fetyszem w relacjach uczuciowych, trudnym do podważenia dokumentem, ale też i jedną z metod badawczych. Jednak jej wyjątkowa pozycja i status nie jest przecież obiektywnym faktem, ale raczej efektem pracy na-

**Teoria projekcji-
-identyfikacji**

szego umysłu i naszej wyobraźni. Odbiór filmu interpretował Morin jako proces projekcji własnego „ja” na otaczający nas świat oraz formę wchłaniania świata w siebie. Owa projekcja ma trzy fazy: 1) automorfizm – przypisywanie osądzonej osobie naszych cech i intencji, 2) antropomorfizm, a nawet kosmomorfizm (przypisywanie cech ludzkim nie-ludziom, 3) rozdzielenie, czyli rzutowanie własnego obrazu, bytu w obszar halucynacyjny – jako zjawy. Zarówno koncepcja widma, jak i projekcji-identyfikacji składają się na kompleks uczestnictwa uczuciowego, a w przypadku filmu – uczestnictwa filmowego.

Projekcja-identyfikacja zachodzi szczególnie intensywnie w kinie (filmie) – atmosfera projekcji oraz repertuar środków filmowych, z których najważniejsze są ruch i zbliżenie. Ruch pojmował Morin wielowymiarowo – zarówno jako ruch postaci, jak i ruch i punkt widzenia kamery, rytm montażu czy rytm muzyczny. „Bezsilność” widza kinowego (komfortowa z jednej strony i jakże irytująca – z drugiej!) i, w odróżnieniu od widza teatralnego, jego całkowita niemożność praktycznego uczestnictwa w spektaklu ekranowym, są w stanie spotęgować jego wrażliwość emocjonalną (kognitywiści nazywaliby to zaangażowaniem się widza w postać). Dlaczego głupie filmy nie nudzą nas tak jak głupie powieści? – pytał Morin. Bierze się to stąd, że film „wykonuje” (w odróżnieniu od lektury) część intelektualnej pracy za nas. Ponadto ekranowe obrazy już w momencie ich oglądania obdarzone są sporą dawką emocji. Widz ma też wrażenie, że znalazł się w filmowym świecie (Morin 1975, s. 138–141)[2]. W takim razie także i postać aktora – postać filmowa – w odróżnieniu od literackiej, a nawet scenicznej – wywołuje u widza kinowego silniejsze doznanie emocjonalne przeżycia filmowego.

Twierdząc, że film w stopniu najwyższym antropomorfizuje zjawiska nie-ludzkie – żywy, przedmioty i zwierzęta, Morin podawał przykład Lilian Gish z *Męczennicy miłości* Griffitha, którą unosi na rzece lodowa kora. Interpretując tę scenę w funkcji metafory – połączenia dramatu postaci z dramatem żywiołu i konkludował: „Odwilż staje się aktorem”. Takie ontyczne zrównanie w medium ekranowym aktora – człowieka z innymi filmowanymi obiektami zwraca uwagę na specyficzną funkcję i pozycję postaci aktorskiej w filmie. Aktor filmowy w filmie, obok innych elementów obrazu, obiektywizuje przekaz kinowy. Dzieje się tak na zasadzie projekcji-identyfikacji w procesie sfilmowania obiektu marzeń w subiektywnej wyobraźni artysty – reżysera:

Chłopcy paryscy i rzymscy bawią się w Indian, żandarmów i złodziei. Tak samo jak dziewczynki bawią się w mamusie, a mali chłopcy w przestępców – tak w kinie porządne kobiety bawią się w prostytutki, a uczciwi urzędnicy w gangsterów. Potęga uczestnictwa filmowego może doprowadzić widza do identyfikacji z ludźmi nic nie znaczącymi, zapomnianymi, pogardzanymi lub znienawidzonymi w życiu codziennym: z prostytutkami, z czarnymi

[2] Z tą tezą polemizowali zresztą niektórzy kognitywiści w tak zwanej hipotezie wyobrazonego obserwatora, zakładającej, że widz wyobraża sobie co

najwyżej, że wyobraża siebie w świecie ekranowych wydarzeń.

dla białych, z białymi dla czarnych i tak dalej. Jean Rouch, który uczęszczał do sal kinowych Złotego Wybrzeża, widział czarnych oklaskujących handlarza Murzynami – George’a Rafta, w momencie, gdy ów, po to by uciec przed pogonią, wyrzucał do morza cały swój „hebanowy ładunek”. [...] W ten sposób identyfikacja z kimś podobnym, tak jak identyfikacja z kimś obcym są zjawiskami wywołanymi przez film. (Morin 1975, s. 140)

W teorii widma i towarzyszącej jej teorii projekcji-identyfikacji Morina postać aktora filmowego ujmowana jest jako swoiste doświadczenie o charakterze antropologicznym. Efekt przeżycia filmowego doprowadza widza do bardzo silnego utożsamienia się z tą postacią, co objawia się w odmiennym nastawieniu do filmowego aktora, o którym widz wie, że gdzieś przecież istnieje. „To wspaniałe wyzwanie dla aktora – zagrać osobę wewnątrz drugiej osoby. Gra się wówczas dwoje ludzi naraz” – powiedział Robin Williams.

* * *

Opis, analiza i interpretacja aktorstwa filmowego skupiają się na wielu zagadnieniach dotyczących zarówno samej ontologii aktora filmowego, jak i jego kondycji wobec aktora teatralnego, kwestii realizmu, na przykład – relacji pomiędzy realizmem systemu Stanislawskiego a skrajnymi praktykami Metody czy kwestii autorstwa (autorem roli jest i w jakiej proporcji jest – aktor czy reżyser?). W technologicznym aspekcie kina są to skomplikowane rozegrania przekładu gry aktorskiej na obraz filmowy – ekran. W procesach perceptualnych natomiast implikuje to wiele pytań dotyczących tego, co nasz mózg robi z filmową rolą aktorską, postrzeganą w różnych przestrzeniach, czasie, i naszej kondycji psychofizycznej itd. Niemożliwe byłoby rzetelne zbadanie ról Dustina Hoffmana i Johna Voighta w *Nocnym kowboju* Johna Schlesingera, gdybyśmy nie przyjrzeni się zarazem kilku ich kontekstom: antropologicznemu: realizacji filmu – socjologia społeczeństwa USA końca lat 60., estetycznemu (elementy kina *cinema direct*), historyczno-biograficznemu (rola Hoffmana po *Absolwencie* Mike’a Nicholasa, debiut Voighta i rozwój ich *emploi* w kolejnych filmach), warunkom technologicznym zapisu roli (barwny, *Matted* 1.66:1) sytuacji odbioru (cenzura obyczajowa), czy zagadnieniom interpretacji ról (metoda i elementy przypadkowej improwizacji). Wszystkie te razem aspekty skupiają odbiór oraz ocenę roli aktorskiej w konkretny moment jej odbioru i wszystkie wymagają mniejszej lub większej uwagi. Badanie fenomenu aktorstwa splotem interdyscyplinarnym – ogólną teorią aktora – wydaje się więc ciągle wyborem strategii najodpowiedniejszej.

- Brossard P., 1977, *Szkic do portretu aktora*, przeł. E. Niewczas, „Kino” nr 9.
Cavell S., 2004, *Audience, actor, and star, w: Film Acting. The Film Reader*, ed. P. Robertson Wojcik, London–New York.

BIBLIOGRAFIA

- Duda A., 2011, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń.
- Duniec K., 2002, *Postać sceniczna jako tekst*, w: *Aktor teoretyczny*, red. J. Krakowska-Narożniak, Warszawa.
- Książek-Konicka H., 1980, *Semiotyka i film*, Wrocław.
- Łotman J., 1983, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa.
- Morin E., 1975, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa.
- Mukařovský J., 1970, *O dialogu scenicznym*, przeł. J. Baluch, w: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński, Warszawa.
- Plata T., 2002, *Między obecnością a nieobecnością: teatr i aktorstwo po dekonstrukcji*, w: *Aktor teoretyczny*, pod red. J. Krakowskiej-Narożniak, Warszawa.
- Saitz R.L., Cervenka E.J., 1972, *Handbook of Gestures*, 2nd ed., The Hague, London.
- Schechner R., 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kulikowski, Wrocław.
- Zalewski A.J., 1979, *Typy konstrukcji znaczeniowych w filmie. Próba analizy fenomenologicznej*, „Kino” nr 5.